This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

EA 5240.201F

Harvard College Library

FROM THE FUND BEQUEATHED

BY

CHARLES SUMNER

(Class of 1830)

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

"For books relating to Politics and Fine Arts"

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Plate II missing } May. 1924.
Pp. 27-28 cut }

D 74

MAX KLINGER ALS BILDHAUER

MAX KLINGER

ALS BILDHAUER

VON

GEORG TREU

SONDERABDRUCK AUS DER ZEITSCHRIFT PAN

LEIPZIG UND BERLIN
E. A. SEEMANN
1900

FA 4030.3.30
~~FA 5245.3.31~~

HARVARD FINE ARTS LIBRARY
FOGG MUSEUM

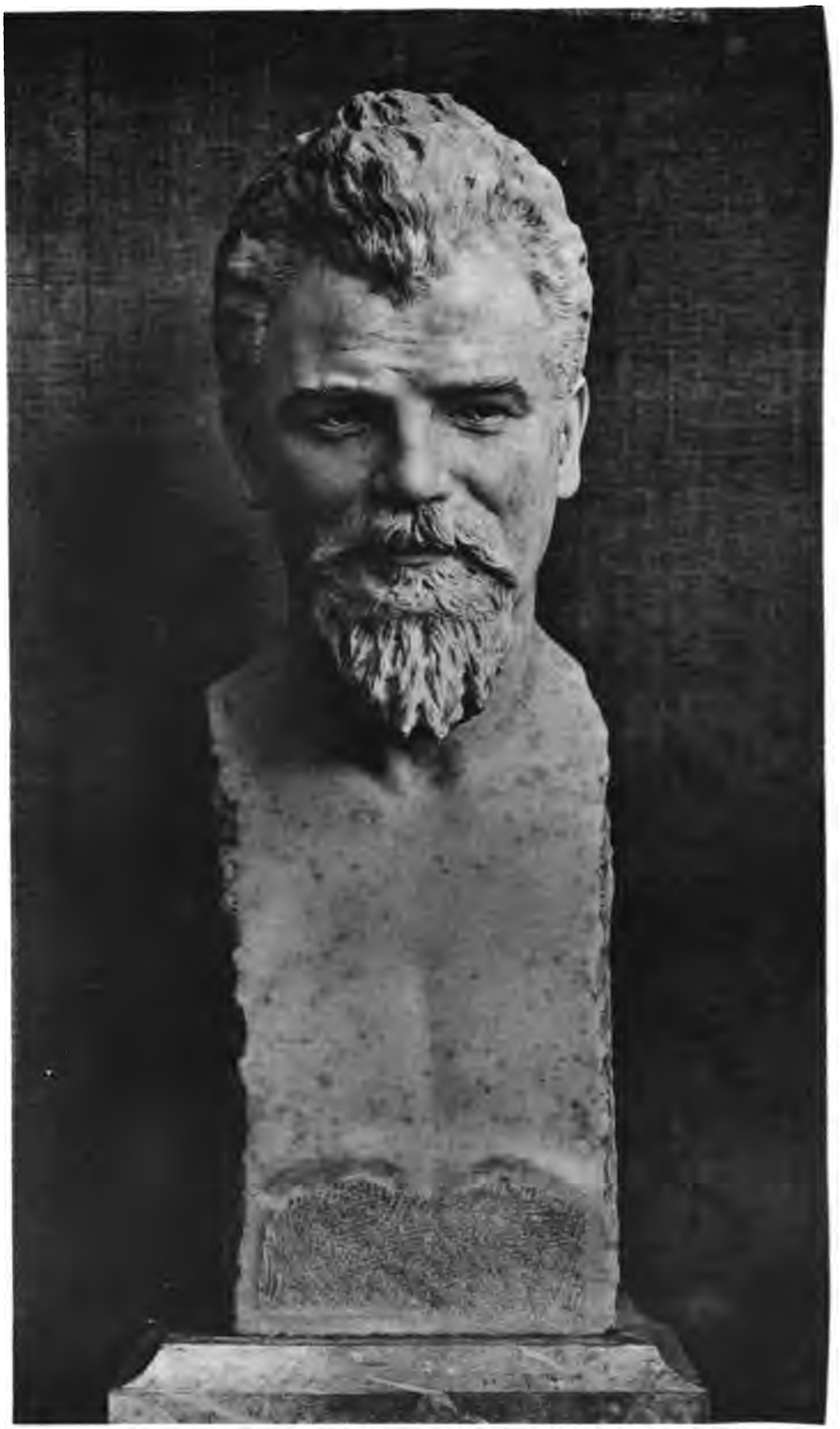
HARVARD COLLEGE
APR 241920
LIBRARY

Summer fund

GEORG BRANDES

ZUR ERINNERUNG

AN DIE BERLINER JAHRE



CARL SEFFNER

MARMORHERME MAX KLINGERS

SOCKELRELIEF VON KLINGERS PARISURTEIL

WIR sehen in unseren Tagen einen neuen Stil wachsen. Die Nachahmung älterer Kunstweisen hat auf der ganzen Linie abgewirtschaftet. Durch den befreiten Wirklichkeitssinn sind in unablässiger Arbeit neue Anschauungs- und Empfindungswerte, neue Mittel zu deren Befestigung im Bilde entdeckt. Und schon mehren sich die Anzeichen dafür, daſs die so umgeschaffenen Einzelkünste zum Gesamtkunstwerk zusammenstreben.

Bei keinem ist dies deutlicher als bei Max Klinger. Ein Bild wie seine Kreuzigung, das jetzt durch Schuchhardts mutige Bemühungen in der öffentlichen Kunstsammlung Hannovers seinen Einzug gehalten hat, wird auf manchen wie die Verheiſsung und der Ausgangspunkt einer neuen Monumentalmalerei gewirkt haben.

Seitdem hat Klinger auch mit dem Marmor um eine neue „Raumkunst“ im weiteren Sinne gerungen. Er ist aus diesem Kampfe als ein Bildhauer groſsen Stiles hervorgegangen. Grund genug für uns, es nicht bei blos genieſsendem Verweilen vor dem einzelnen Bildwerk bewenden zu lassen, sondern es im Zusammenhang der Lebensarbeit unseres Künstlers zu betrachten. Es ist dies einfach eine Pflicht der Gerechtigkeit.

Klinger als Bildhauer ist selbst bei einem so groſsen Ueberrascher eine Ueberraschung. Wer hätte wohl Anno achtzig oder selbst fünfundachtzig dem Träumer des Handschuhcyklus, dem Seher der Christusvisionen, dem Dichter der „Dramen“ eine solche Wendung vorausgesagt?

Und doch stand schon im Jahre 1886, als alle Welt in Klinger ausschlieſslich den Radierer sah, dessen ungezügelte Phantasie sich nur in der

Griffelkunst austoben könne, in seiner Werkstatt ein farbiges Statuenmodell, welches das ganze kommende Bildhauertum des Künstlers wie in einem kühnen Wurf vorausnahm: sein Beethoven.

Die allbekannte, über dem lebenden Antlitz Beethovens geformte Maske mufs es Klinger früh angethan haben. Er deutete sie sich tiefsinnig um, als er sie zweimal für das Antlitz des Apokalyptikers Johannes verwandte: auf der Dresdner Beweinung Christi und in der Kreuzigung. Hier blickt beidemal der Jünger in Schmerz und Glut dumpf vor sich hin, als schaue er die Welt in Flammen.

ENGELSKÖPFE VOM

Aus den Stimmungen dieses Antlitzes ist auch Klingers Beethovenstatue erwachsen. Auf einer Bergspitze, den Adler des Zeus neben sich, thront der Fürst der Töne als Olympier. Der nackte Oberleib ist vorgebeugt, die Fäuste auf den Schenkeln geballt, das Kinn mit den fest zusammengepreſsten Lippen vorgeschoben. So blickt er düster vor sich hin, ein Bild grollend gesammelten Sinnens, königlichen Schaffens. Ein faltenreiches Prachtgewand umhüllt die unteren Gliedmafsen. Hinter dem Rücken wölbt sich die Lehne eines reichgeschmückten Thrones. Palmstämme ragen an seinen Ecken, und Engelsköpfe schauen über die Schulter des Meisters. Ueber Rücken- und Seitenlehnen aber breiten sich Flachbilder aus, die in Gestalten der hellenischen und der christlichen Gedankenwelt von schmerzvollem Genufs und verklärtem Seelenleid erzählen. An den Seitenlehnen einerseits Eva, Adam die Frucht vom Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen darbietend; andrerseits ein Tantalidenpaar, das sich vergeblich lechzend nach dem Genusse reckt. Hinten an der Rücklehne Aphrodite, auf einer Muschel über das Meer gezogen. Neben ihr kniet eine nackte weibliche Gestalt, die höhnende Worte in den Hintergrund hineinzurufen scheint. Dort auf dem Hügel ragen die drei Kreuze mit Christus und den Schächern und stehen die Marieen. Aus dem Grunde hervor aber schreitet Johannes,

SOCKELRELIEF VOM PARISURTEIL

BEETHOVEN-THRON

zornig und eilend, mit vorgereckten Armen, als werfe er der Liebesgöttin vor, daſs sie schuld sei an all dem Unheil!

Dies Bild des thronenden Beethoven geht jetzt, nachdem vierzehn Jahre seit der Herstellung des ersten Modells verflossen sind, in überlebensgroſsen Maſsen und kostbarsten Stoffen der Vollendung entgegen: die nackten Teile in lichtem Syra-Marmor, der Mantel in gelbgebändertem tiroler Onyx, Adler und Fels aus schwarzem und braunem pyrenäischem Marmor. An dem mächtigen Bronzethron sollen Einzelheiten, wie die Engelsköpfe in Elfenbein eingelegt, deren Flügel mit bunten, antiken Millefiorigläsern inkrustiert werden.

Hier war von Klinger also schon früh alles vorausgenommen und vorgeschaut, was ihn bei seinen späteren plastischen Schöpfungen führte: der Blick für das packende physiognomische Seelenbild, die Freude an dem marmorleuchtenden Körper und an der Pracht der Gesteine, das Interesse an kühnen Neuerungen technischer Art, und vor allem der erwachende Zug zu monumentaler Gröſse.

Wie ist das alles geworden? Was entstand auf diesen Wegen? Welche neuen Werte sind gewonnen? Wo liegen die letzten Ziele?

Wir wollen zuerst von der „Neuen Salome“ reden (vgl. S. 10-13 und 16). Wie sie jetzt in farbigem Marmor als Geschenk eines Kunstfreundes neben Klingers Kassandra im Leipziger Museum steht, wurde sie allerdings erst während der Jahre 1892—94 in Rom und Leipzig ausgeführt. Aber der erste Anlaſs zu dem Werke stammt doch schon aus einer früheren Zeit. Er wurde von dem Kopf einer hübschen Pariserin gegeben. Sie mag eines jener Wesen dunkler Herkunft gewesen sein, das uns wenigstens in der typischen

SOCKELRELIEF VOM PARISURTEIL

DIE NEUE SALOME

Steigerung Klingers wie ein Kreuzungsprodukt pervers-verführerischer und beutehungriger Instinkte aus der Neige des Jahrhunderts erscheint. Das Köpfchen kehrt in harmloserer Fassung in der Venus des „Parisurteils" wieder. Die

KOPF DER NEUEN SALOME

erste plastische Wiedergabe aber bewahrt das Dresdner Albertinum in dem farbigen Originalmodell der Salome. Wie gut passen hier ihre gefährlichen dunklen Augen, das eigenwillige Näschen, die kalten schmalen Lippen, die stark entwickelten erbarmungslosen Kinnladen zu der Bewegung der Arme, die sich in naiv-grausamer Selbstgefälligkeit über den verzerrten Köpfen ihrer sterbenden Opfer kreuzen. Die wundervoll gearbeiteten Hände in ihren gewollt vulgären Formen lassen an raffende Neigungen und die tieferen Schichten des Sumpfbodens denken, denen diese Giftblüte entsprossen ist. Uebrigens stammen die Hände von einem anderen Modell und erscheinen vielleicht etwas groſs. Die eigenen Hände hätten noch besser gepaſst, meinte der

Künstler gelegentlich. Sie wurden mit dem ganzen, eigenartig abgeschnittenen Oberkörper und den unheimlich unter dem Gewande hervorblickenden Totengesichtern erst nachträglich hinzugefügt.

Um sich der ganzen Neuheit des Wurfes bewufst zu werden, wird man sich mit Ergötzen vergegenwärtigen, wie hilflos unsere Klassizisten mit ihren herkömmlichen Sphinx- und Sirenentypen einem solchen kleinen modernen Raubtier gegenüber dagestanden hätten. Man begreift dann die gelegentlich

GEWANDSTUDIE ZUR NEUEN SALOME

vor der Salome gestellte, halb verdutzte, halb entrüstete Frage eines Vertreters dieser Richtung, wie denn ein solches Ding überhaupt in ein Museum komme.

Klinger aber liefs hier ein anderes Erbe der Antike in frei kühner Weise wieder aufleben, indem er seine Salome in entschlossener Polychromie durchführte: Kopf und Hände bildete er in lichtem, das Gewand in hellgrauem geädertem Marmor vom Pentelikon. So ragt denn das Ganze als helle wohlgegliederte Masse, aus der die drei Köpfe kraftvoll farbig herausgehoben sind, über dem schwarzen Marmorsockel. Ueber allem aber herrscht das Antlitz des Mädchens mit dem schwarzen Haar und den dunklen Bernstein-

augen. Welch ein Mittel seelischer Belebung hatte doch die Pseudoantike mit ihren blinden Augäpfeln aufgegeben! Den frei malerischen Wurf des Gewandes können die Studien in der Dresdener Kupferstichsammlung vergegenwärtigen, nicht aber dessen staunenswert stoffliche Wirkung im Marmor; und nur ungenügend geben die Abbildungen das durchsichtig freie Gelock des Haares über der Stirn. In all diesen Stücken war es auch hier der Maler, der den Bildhauer neue Wege zu Wahrheit und Leben wies. Zum Glück aber

GEWANDSTUDIE ZUR NEUEN SALOME

kein kurzsichtiger Kleinmeister, sondern ein Monumentalkünstler, der die Gliederung der Massen im Auge behielt und dekorative Kühnheit genug besaſs, um das Gesicht der Jünglingsmaske mit den hellgelben Bernsteinaugen leuchtend blau zu malen. Er brauchte eben an dieser Stelle einen blauen Fleck. Der Partner des blauen Jünglings dagegen, der alte Kommerzienrat, ist aus dunklem Porta-Santa-Marmor mit gelben Adern gemeiſselt. Ein Muschelcameo endlich bildet die Gewandnestel über der linken Schulter.

Man sieht, hier wird die Hand des Bildhauers nicht nur vom Maler geführt, sondern — und das war für das Gelingen des polychromen

Experiments mindestens ebenso wichtig — es trieb ihn auch die Leidenschaft eines technischen Neuerers und Tiftlers.

Diese Seite von Klingers Wesen trat gelegentlich einmal, und sehr bezeichnend, in einem Gespräch hervor, das sich um die Frage drehte, ob es für eine Akademie zweckmäfsig sei, einen eigenen Lehrer für die graphischen Künste zu besitzen. Klinger verneinte dies. Man solle nur auf tüchtigen Zeichenunter-

SCHRIFTSTELLERIN ASENJEFF

richt halten und die Versuche der angehenden Künstler auf der Kupferplatte lediglich durch die Aufstellung einer Presse und die Herbeiziehung eines tüchtigen Druckers zu fördern suchen. Im übrigen sei bei der Malerradierung das Beste Sache persönlichen Findens, eigenen Instinktes, ja des Zufalls. Auch der reifen persönlichen Virtuosität gelinge manches nicht zum zweiten Male. Ebensowenig lasse sich voraussagen, dafs etwas in einer bestimmten Technik nicht erreicht werden könne. Er habe einiges bei anderen gelingen sehen, was ihm die Platte versagt; und umgekehrt habe er, wenn

ihm irgend ein Verfahren von autoritativer Seite widerraten worden sei, sich stets zuerst gedacht: „nun probieren mersch erst recht".

Nun soll nicht geleugnet werden, daſs Klinger auch auf dem Gebiete der Plastik das technische Abenteuer bisweilen mehr als gut gesucht hat. Das ist Erfinderlos. Bei dem niedlichen liegenden Bronzefigürchen auf S. 33, grübelt er darüber, wie er die Reflexe des flachen Wassers am Meeresstrand wieder-

SCHRIFTSTELLERIN ASENJEFF

geben könne, in dem das Persönchen liegen soll. Er begnügt sich hier nicht damit, die flachen Wellungen des Sandes in gelbem Alabaster nachzubilden, er will auch das Wasser selbst sehn und läſst sich zu diesem Zweck von einem Chemiker für einige Tausend Mark eine Aetherlösung mischen, welche nach ihrem allmählichen Verdunsten eine wasserhelle zähe, allmählich erhartende Masse ergeben soll. Aus dieser denkt er dann das flache Wellengekräusel zu modellieren, welches das Körperchen umspielt. Aber ein Teil der Flüssigkeit sickert durch einen feinen Spalt des Beckens weg, und der Rest will auch

nach jahrelangem Warten nicht erstarren. So muſs denn die Bronze endlich aus ihrem Bade gehoben werden — vielleicht nicht zum Schaden der Kunst. Denn sie ist damit nicht nur dem Gallert entronnen, in den sie versenkt werden sollte, sondern auch ihrem etwas schweren Bassin.

KOPF DER NEUEN SALOME

Ein anderes Mal plant er eine besondere Lichtwirkung für das kleine Ledarelief (S. 32). In dem Laubwerk am oberen Rande sollen Glühlämpchen versteckt werden und ihr Licht durch die Blätter wie Sonnenflecken auf den zusammengebeugten nackten Körper streuen. Darauf wird man sich freuen dürfen, umsomehr als derselbe Spürtrieb und Materialsinn Klinger auch auf den Weg zu seiner Marmorleidenschaft und damit zu einer ernsthaft monumentalen Polychromie geleitet hat.

Des Künstlers Marmorliebhaberei wurde durch einen Auftrag geweckt, den er 1886 für die Beschaffung eines Kamins in der Steglitzer Villa Albers erhielt. Dieser Anlafs bringt ihn zuerst in den Bannkreis der farbigen Gesteine und führt ihn auch nach Carrara. Hier war es, wo der Anblick eines schönen Blockes von Seravezza-Marmor ihn so hinrifs, dafs er den Kopf seiner Kassandra ohne Naturvorbild und ohne Modell „unmittelbar aus der

KOPF DER KASSANDRA

Tiefe des Gemütes“ und aus freier Faust in Stein hieb. Das war Klingers erster plastischer Versuch in Marmor!

In dieser Leidenschaft ist er sich völlig gleich geblieben. Noch in diesen Tagen veranlafst ihn der Besuch eines Carrara-Unternehmers, der ihm schöne Marmorproben vorlegt, die anziehende weibliche Büste in Thon anzulegen, die wir auf Seite 14-15 geben. Es reizt ihn, die üppige Haarmasse, welche wie eine dichte Kappe über dem Köpfchen lagert, in dunklem Stein nachzubilden.

Zu dem eben erwähnten Kassandrakopfe aber wurde nachträglich aus Grechetto-Marmor der erregt vorgebeugte Oberkörper mit den edelschlanken

Armen und den übereinander gekrampften Händen gefügt (S. 19). Sie passen so gut zu dem strengen Schnitt des Antlitzes und dem traurigen Blick der dunkel glühenden Augen. Es bedarf nicht erst des Schmuck-Cameos mit der schlangenpressenden Hand auf ihrer Brust, um zu sehn, daſs hier ein unaussagbares Weh der Seherin am Herzen friſst. Der Königstochter aber hüllt der Künstler die Glieder in ein wahrhaft fürstliches Gewand aus goldlichtem Alabaster. Es wird durch ein Bronzeband zusammengehalten, das die Marmorfuge decken muſs.

Mannigfache technische Schwierigkeiten waren hier zu überwinden. Der brüchige Alabaster wurde beim Zusammensetzen von der Last des Schulterteils in fünf Stücke auseinandergesprengt, und die Brust muſste nun eingeschränkt werden. Auch der etwas rundlich stumpfe Charakter der Falten wird durch das schwierige „heimtückische" Material bedingt sein. Man vergleiche dafür die im Besitz des Leipziger Museums befindlichen Gewandstudien auf S. 20-21.

Aber weder solche technische Schwierigkeiten, noch die enormen Kosten, noch Tadel und Kühle der Kritik haben Klinger auf seinem Wege irre machen können. Als die Kassandra zuerst im Pariser Salon ausgestellt war, spotteten einige französische Kunstrichter über die mineralogischen Experimente, die „Geologie" des Herrn Klinger. Wenige Jahre später hat er die Genugthuung, daſs Gérôme ihm folgt und in dem diesjährigen Salon Barrias seine „Nature se devoilant" aus den kostbarsten bunten Steinarten aufbaut.

Diese bildhauerischen Versuche Klingers in farbigem Marmor hat man auch damit abthun wollen, daſs man sie als eine Nachahmung römischer Verfallkunst brandmarkte. Allein wir wissen es jetzt besser, daſs jene polylithe Plastik aus dem Alexandrien der ersten Ptolemäer herstammt, also eine Erfindung hellenistischer Zeit war. Erfindung ist hier nicht das rechte Wort. Denn schon die chryselephantine und akrolithe Toreutik der pheidiasischen und noch älterer Epochen muſs aus der Freude an dem farbigen Leuchten der Stoffe hervorgegangen sein, welche der antikisierenden Bildhauerei unseres Jahrhunderts so gründlich verloren gegangen war, ja die von ihr als unplastisch verachtet wurde. Auch in dem Leben des Pheidias, hat sicherlich gerade die Thatsache, daſs er ursprünglich Maler war, eine Wendung in verwandter Richtung herbeigeführt. Wie die Malerei den erlauchten Meister zu freierer Kompositionsweise, zu weicherer Behandlung des Fleisches, zu einem ganz malerischen Gewandstil hinführte, so muſs sie seinen Sinn auch früh empfänglich gemacht haben für den milden Schein und das organische Leben im Elfenbein, für die prachtsteigernde Kraft goldbedeckter Flächen, für die schmückende Wirkung farbenkräftig hervortretender Einzelheiten und für den Wert dunkler Gesteine als Hinter- und Untergrund. Haben wir doch noch auf dem Unterbau des olympischen Zeustempels die Brocken der Basis und des Fuſsbodens aus blauschwarzem eleusinischen Kalkstein zusammenlesen können, auf dessen tiefdunkler Grundlage sich das schimmernde Prachtbild des Zeus um so lichter heraushob.

Es ist derselbe Sinn für das Leben, das im Marmor und im farbigen Gestein schlummert, welcher hier Klingers plastische Polychromie auf den richtigen Weg geführt hat. Auf diesem Wege hat er jene tastenden Anfangsversuche anderer in bemaltem Gips weit hinter sich gelassen, und ist auch

KASSANDRA

der beliebten und doch so billigen Altmacherei entronnen, die lediglich eine Umgehung des Problems darstellt. Auf dieser Bahn ist er zu einer Polychromie gelangt, die Dauer, Ernst und Stil hat, weil sie vom Geiste des Steines eingegeben ist.

Klinger ist sich der grundlegenden Bedeutung seiner Versuche für die Wiedererweckung einer monumentalen farbigen Bildhauerei sehr wohl bewufst gewesen und hat für sie, „der wir so merkwürdig zaudernd gegenüberständen", in seiner Schrift über „Malerei und Zeichnung" Worte von schlagender Kraft

GEWANDSTUDIE ZUR KASSANDRA

und Wahrheit gefunden: von dem Recht der Farbe auch in der Plastik zu gliedern, zu stimmen, zu sprechen; von der Uebertreibung und Naturkünstelei, zu der das schrille Weifs des Materials verleite; von der Rückkehr zur Einfachheit, zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositionsteile, kurz zur Stilbildung, zu welcher gerade die polychrome Plastik den Weg weise; von dem Geiste des Materials endlich, dem bei Konzeption und Ausführung zugedacht und zugearbeitet werden müsse.

Diesem Marmormaterial ist Klinger über Land und Meer nachgefahren: in die Tiroler Berge und die Pyrenäen, in den Peloponnes und auf die griechischen Inseln, nach Paros und Syra. Dafür hat ihn diese Meerfahrt aber auch an dem spitzesten Riff glücklich vorübergeleitet, an dem die meisten

seiner Brüder in der Polychromie gescheitert sind: an der farbigen Behandlung des Nackten.

Seine Reisen führen ihn, wie gesagt, auch nach Syra, jener Insel, die wie ein einziger Marmorberg aus den blauen Fluten emporsteigt. Hier sieht unser Bildhauer im Hafen eine Treppenstufe liegen, deren fleischfarbig schimmernder Marmor ihn reizt. Er erwirbt sie für wenige Drachmen und tritt mit ihr die Heimfahrt an. In Leipzig aber entstand daraus der Rumpf der Am-

GEWANDSTUDIE ZUR KASSANDRA

phitrite (Tafel II u. S. 22; Besitzer: Königs-Berlin). Die Schulterblätter und Arme gab die schmale Treppenstufe nicht mehr her; an beiden Armstümpfen sieht man sogar noch ein Stück der ursprünglichen, goldgelb oxydierten Oberfläche des Blockes. Für eine nachträgliche Anstückung der fehlenden Teile durch Dübel hatte der Stein leider nicht Tragfähigkeit genug.

Dies ist die einfache Lösung des Rätsels, welches vielen die Armlosigkeit der Göttin aufgegeben hat. Der Künstler aber hat recht daran gethan, das, was der wundervolle Marmorblock an erhöhtem Lebensschein hergab, diesem Mangel zumTrotz zu retten und ihn nicht dem Bedürfnis des Fertigmachens zu opfern. Sind wir doch von den verstümmelten Antiken und gewissen Renaissance-Hermen her gewohnt, uns armlose Leiber gefallen zu lassen. Das Leben in diesem Stein aber hat Klinger durch Politur noch gesteigert und ist dadurch

AMPHITRITE

dem weichen Schimmer eines atmenden Menschenleibes so nahe gekommen, wie sonst nie wieder. Eine Tönung mit Säuren, wie er sie z. B. bei der „Badenden“ angewandt hat, wirkt bei weitem stumpfer, gelber und bringt den Uebelstand mit sich, daſs das Gelb mit der Zeit nachdunkelt. Auch dringt es ungleichmäſsig in den Marmor ein und giebt ihm ein streifiges Ansehen. Vielleicht würde die von den Griechen angewandte lichte Tönung und Bohnung mit Wachs günstigere Ergebnisse zu Tage fördern. Wenigstens spricht eine tausendjährige Erfahrung zu Gunsten der antiken Circumlitio. Immerhin: wie weit sind wir doch auch hier entfernt von dem bald kreidigen, bald zuckrigen, immer aber kalt weiſsen Ton der antikisierenden Marmorbildhauerei, und wie weit von gewissen schmutzfarbenen Tönungsversuchen Späterer.

Den völlig modernen Frauenkopf, der so gut zu dem reif erblühten Leibe passt, stattete der Künstler wiederum mit Augen von Bernstein aus. Ein

ENTWURF ZU EINER BRUNNENFIGUR

KOPF DER BRUNNENFIGUR

KOPF VOM SOCKEL DES „CHRISTUS IM OLYMP"

Versuch, den Augapfel nach antiker Art mit Wimpern aus Bronze zu umrändern, wurde wohl mit Recht aufgegeben. Die kompakte schwarze Haar-

masse aber suchte Klinger durch ein Netz von Goldlichtern aufzulösen, analog der Weise der Alten, welche die Durchsichtigkeit des Haares vermittelst einer dunklen Schraffierung der Strähnen auf hellem Grunde zu erreichen

SOCKELFIGUR VOM „CHRISTUS IM OLYMP"

suchten; aus derselben Rücksicht, aus der sie das Haar stets blond oder rot malten.

Endlich wurde aus einem parosähnlichen Block tiroler (Laaser-) Marmors das kunstvoll zurechtgelegte und mit einer Gemme genestelte Gewand hinzu-

gefügt. Wie naſs schmiegt es sich an, um die Pracht der Glieder voll zu zeigen. Gemalt ist es in schöner lichtblauer Farbe. So ward aus der Hermenstele die Königin der Meere. Aber auch dieses Gewand sollte den Torso frei-

SOCKELFIGUR VOM „CHRISTUS IM OLYMP"

lassen, an dessen Schönheit des Künstlers Teilnahme vor allem haftet.

Dies bleibt bezeichnend. Ihn beschäftigen nicht mehr physiognomische Typen menschlicher Gröſse und Leidenschaft, wie im Beethoven, der Kassandra, der Salome. Seine Freude ist fortan der Menschenleib. Er schafft

noch Halbfiguren, wie jenes für einen Brunnen bestimmte Oberteil eines Mädchens, das vorgebeugt mit eingestemmten Armen in das Wasser niederblickt (S. 23), oder die sehnsuchtsvoll aufschauende Gestalt vom Sockel des „Christus im Olymp“ (S. 25). Aber in dem einen Fall ist es die unbefangene Geberde von frischer Natürlichkeit, in dem anderen die jugendlich zarte Magerkeit des Rückens, welche seine Aufmerksamkeit fesselt.

BADENDES MÄDCHEN

Zwar hat er auch diesen Gestalten anziehende Köpfe zu verleihen gewufst (S. 23). Aber was bei der Emporblickenden das Auge eines Jeden zuerst auf sich zieht, ist doch eben der Rücken. Er ist überhaupt eins der schönsten Stücke moderner Bildhauerei.

Die Emporblickende wurde aus einem Fragment äufseren parischen Marmors gemeifselt. Mit dem unteren Bruchrand endete der Stein und das Interesse des Künstlers an der Verfolgung der Form. Man wird es gelten lassen müssen, aber bedauern, dafs dies noch durch das untergeschobene kippliche

...stalten an...
...orblicken...
...ken. Er...

einem F...
...uchra...
...der Fo...
...h dur...

MAX KLINGER

BADENDES MÄDCHEN, MARMOR

Klötzchen wie geflissentlich betont wurde. Ein schlicht standfester Sockel hätte hier wohl ruhiger gewirkt. —

Der Monumentalsinn unseres Künstlers sollte jedoch von den Geistern, die in den Marmorblöcken hausen, noch ganz anders gepackt werden, als blos durch den Lebensschein der schimmernden Oberfläche.

Noch während Klinger in Berlin ganz mit den ersten Reihen seiner

MÄDCHEN IM BADE KNIEEND

radierten Blätter beschäftigt war, hatte eine von Fritz Gurlitt 1884 im Uhrsaale der Kunstakademie veranstaltete Ausstellung der Werke Adolf Hildebrands auf ihn Eindruck gemacht. Während man sich in den Kreisen der Berliner Künstler über Hildebrands „archaisierende" Neigungen aufhielt, verteidigte Klinger dessen ernste Plastik gegen die „schlechte Berninische Körperauffassung, in der die neuesten heutigen Künstler tief aber unbewuſst stecken" (Malerei und Zeichnung S. 59). Später ist es wieder Hildebrands nackter männlicher Akt in der Berliner Nationalgalerie, von dem Klinger

gesteht, daſs er zuerst ihm Lust gemacht habe, in Stein zu hauen. Diese Anerkennung hat er Hildebrand bewahrt und gab ihr noch neulich angesichts der Büsten und der Luna in den Hildebrandzimmern der Dresdner Kunstausstellung von 1899 Ausdruck. Die Forderung, welche Hildebrands Werk und Schrift an die Bildhauer stellt, sich nach dem Vorgang der Alten und Michelangelos durch eigenhändiges und unmittelbares Heraushauen aus dem Stein ihren Schöpfungen geschlossene Klarheit des Umrisses und marmormäſsig [redacted] d echtem

bildneris[redacted] „adende“, die „Olymp“-Statuen, das kauernde Mädchen, die Leda.

Das „Badende Mädchen“ (Taf. III, S. 26-27), dessen Erwerb für das Leipziger Städtische Museum dem Vernehmen nach gesichert ist, entstand in den Jahren 1896-97 aus einem Block Laaser-Marmors, den sich Klinger für die linke, niederblickende Sockelfigur vom „Christus im Olymp“ bestellt hatte, als sich das Eintreffen des für diese Gestalt bestimmten Steines aus Paros verzögerte. Dadurch mochte für die Badende schon äuſserlich eine ähnliche Stellung gefordert sein, wie bei jener. Allerdings lieſs sich am Sockel des Olymp das aufgestemmte Bein, das vorgebeugte Haupt durch den

Ausdruck von Scham und Trauer in den vor dem Antlitz gekreuzten Armen seelisch tiefer begründen, als dies bei der Badenden durch den Niederblick ins Wasser und das Zusammenschauern vor dem Bade geschehen konnte. Aber eine Reihe anderer Vorzüge sichern der Badenden doch bei weitem den Vorrang. Der Künstler hatte für die Olympfigur ein Bewegungsmotiv gefunden, das mit starkem Kontrapost der Gliedmaſsen eine kraftvolle Beugung und Drehung des Rumpfes vereinigte, das dadurch alle Gelenke und Muskeln in Aktion setzte und so eine überraschende Fülle von Bewegungsmöglichkeiten

MÄDCHEN IM BADE KNIEEND

enthüllte. Es ist begreiflich, daſs es ihn lockte, dies verwickelte Formenspiel auch in geschlossener Allseitigkeit zur Darstellung zu bringen. Er wollte dabei den Antagonismus der Körperhälften auch in der Vorderseite voll entwickeln. Und um hier unbehindert zeigen zu können, wie die Verschiebung des Rumpfes dessen Weichteile im Wechselspiel hier streckt, dort schwellend vorwölbt, verschränkte er die Hände auf dem Rücken.

Ein Zweites kommt hinzu. Die Olympfigur war eine eingehende Modellstudie nach einem kräftig untersetzten Frauenkörper gewesen. Klinger hatte sie hier in einem innerlich schön begründeten Gegensatz zu den magerschlanken Formen des Mädchens gebracht, das in sehnsuchtsvollem Hoffen zu Christus

emporblickt. In der Badenden mochte es ihn reizen, jenes erste Motiv in schöneren Verhältnissen und abgeklärteren Einzelformen zu geben, als sie ihre Vorgängerin am Olymp aufweist. Immerhin bleibt es ein ganz persönlicher, schmiegsam kräftiger Leib. Der Hauptwert liegt in dem erstaunlichen, förmlich atmenden Lebensgefühl jedes kleinsten Teils. Wieviel Bildhauer giebt es in Deutschland, die hier eine ähnliche Leistung einzusetzen hätten?

KOPFSTUDIE ZUR KNIEENDEN

Der Kopf ist geflissentlich neutral gehalten; das Antlitz spricht schon wegen seiner Neigung nicht stark mit. Andere hätten versucht in den Vorgang mehr sinnlichen Reiz zu legen — man denke an Falconets graziöse *„Baigneuse"*, oder an die antik unbefangenen Sandalenlöserinnen der Griechen. Neben ihnen steht Klingers Werk wie eine tief eindringende Lebensstudie von nordisch individueller, ehrlicher Herbheit.

Eine verwandte Aufgabe stellte unserem Künstler die Knappheit eines antiken, an der Via Nazionale in Rom ausgegrabenen Marmorblockes. Er meifselte aus ihm das im Bade knieende Mädchen (S. 28-29). Auch hier wurde bezeichnender Weise die Ausführung des Hauptes bis zuletzt aufgespart und ist zur Zeit noch nicht vollendet. Den Studienkopf, der insbesondere für das kunstvoll geordnete Haar zur Vorarbeit dienen soll, geben wir nebenstehend. Dagegen mufsten wir darauf verzichten, das anmutige Linienspiel des Körpers von mehr als zwei Seiten zu geben. Jene Ansichten aber enthüllen das schwellende Lebensgefühl des biegsamen Rumpfes frei von allen Ueberschneidungen durch die Arme; denn diese sind auch hier geflissentlich über Scheitel und Schenkel weggebogen. Man fühlt ihrer nicht ganz freien Bewegung die Enge des Steines an. Aber gerade die Entwickelung des Motivs im knappsten gegebenen Raum ist hier Klingers Stolz; und wie er mit Genugthuung erzählt, dafs die Glieder stellenweis fast die Oberfläche des Blocks berührten, ohne ihn doch irgendwo zu überschreiten, so sucht er auch für die Aufstellung nach

Mitteln, diese Entstehungsweise dem Beschauer zu Gemüte zu führen. Man wird dadurch an eine unvollendete Statue in der Petersburger Ermitage erinnert. Sie wird Michelangelo zugeschrieben, an den bei Klinger auch die gewaltsame Gegenbewegung der Arme gemahnt. Dort ist die Lösung einer ähnlichen Aufgabe, jedoch augenscheinlich mehr im Sinn eines Bravourstückes, mit einer Jünglingsgestalt versucht worden, die in hockender Stellung den Kopf zwischen die hoch emporgezogenen Kniee hineinduckt. Für Klinger aber bezeugt seine „Kauernde" das sehr ernsthafte wachsende Bemühen, das Gesetz des Erfindens und Ausführens im Stein zu suchen, „ihm zuzudenken und zuzuarbeiten".

KOPFSTUDIE ZUR KNIEENDEN

Wie in einem Epigramm faſst diese künstlerische Gesinnung das anmutige Ledarelief zusammen, von dessen Zurichtung zu einem Glühlampen-Träger wir schon gesprochen haben. In diesem Falle ist es eine aus dem Rumpf der Amphitrite herausgesägte Platte jenes köstlich durchscheinenden Syra-Marmors, die den Künstler treibt, den engsten Raum mit drängendem Leben zu erfüllen und den Leib mit schimmernden Lichtern zu überstrahlen. Ein anderer Block hat ihm neuerdings den Gedanken einer liegenden weiblichen Gestalt eingegeben. Hier aber drohen die rubensisch-fleischgen Formen im Thonmodell über das Maſs des Blockes hinauszuwachsen.

Bei der „Kauernden", der „Leda" — wem drängen sich nicht auch da Erinnerungen aus der Antike zu? Wem steht nicht namentlich das Bild der im Bade knieenden Liebesgöttin vor Augen? Wenn man hier aus den erhaltenen mäſsigen und späten Kopieen auf das Original des Bithyniers Daidalses zurückschlieſsen darf: wer wollte leugnen, daſs in jenem Urbild ein verwandtes Bewegungsmotiv in flüssigerem Umrisse gegeben und zu vollendeterer Reife und Süſse ausgebildet sein mochte. Aber in Griechenland haben ganze Geschlechterfolgen von Künstlern an der Vervollkommnung der einzelnen Motive gearbeitet und sie allmählich zu immer schlichterer Allgemeingültigkeit ausgefeilt.

Seit dem Untergang der Antike giebt es keine zugleich lebendige und feste Ueberlieferung für die Bildung des Nackten mehr. Jeder echte Bildhauer seit den Tagen Donatellos und Michelangelos bis auf unsere Diez und Klinger herab muſs es sich in hartnäckigem und einsamem Ringen neu zu erobern suchen. Eine feste Ueberlieferung hat sich nicht mehr bilden können, weil uns schon die hohe Wertung und — wenigstens auſserhalb der „Artisten"- und der Bildhauerkreise — auch die sports- und fachmäſsige Kennerschaft des Nackten fehlt und fehlen muſs, die in der alten Welt Staat und Gesell-

LEDA

schaft dem schönen und starken, nackten Leibe so einseitig und leidenschaftlich entgegenbrachten. Aber erstorben ist doch die Teilnahme an der freien körperlichen Erscheinung auch bei uns nicht; auch bei denen unter uns nicht, die absehn gelernt haben von „des Fleisches Zärtlichkeit". Die Anschauung des verwickelten Ineinandergreifens feinster Kräfte in ihrer vielgestaltigen Verzweigung, wie sie den menschlichen Leib ausmachen, sie ist ja für uns nicht blos ein tastendes Nachgehen auf der Oberfläche, oder eine Sache anatomisch mechanischer Rekonstruktion, sondern das wunderbarste Stück Welt, das unserem unmittelbaren Verständnis erschlossen ist. In voller Mitempfindung fühlen wir vielmehr die Lust, die durch schmiegsame oder schnellkräftige Bewegungen ausgelöst wird, erleben wir selbst das

Glück mit, das in dem sehnigschlanken oder stämmigen oder zart weichen Körper wohnt. Diesen vom Künstler aus der umgebenden Welt herausgehobenen und in Stein und Bronze gebannten Gefühlswerten mitfühlend nachzugehn, das ist unsere, der Empfangenden und Empfänglichen, Schönheitsfreude. Sie ist um so reiner und stärker, je unbefangener und beharrlicher der Künstler der natürlichen Gesetzmäfsigkeit des Leibeslebens nachgespürt. Wir Nordländer pflegen überdies dankbar zu sein, wenn er dabei auch die bezeichnende Eigenart persönlicher Züge nachgebildet und ausgedeutet hat. Darum verlangen wir, dafs er uns durch intensiv eigenartige Arbeit packe und überzeuge. Darum erkältet uns nichts rascher, als wenn wir entlehntes und erschlichenes Fremdgut dort antreffen, wo wir uns am Eigenen freuen wollen; und nichts vergeben wir schwerer als handwerksmäfsige Aeufserlichkeit, selbst wenn sie sich zu virtuoser Schnellfertigkeit steigert. Was Klinger die Herzen so Vieler

MÄDCHEN IM WASSER LIEGEND

gewinnt, auch dort, wo ihre Augen anders sehen und ihre Empfindung geschiedene Wege geht, das ist die vollendete Selbsttreue, die starke und reine Innerlichkeit, die echte Ehrlichkeit seines Schaffens. Es ist vielleicht das gröfste Stück von dem Geheimnis seiner Wirkung, dafs er uns überall Selbsterdachtes und Selbstgeschautes schenkt, und dafs er mit aller Kraft in seiner Art vollendet zu geben sucht, was er geschaut.

Und so bildet er sich denn auch in gewaltiger Anstrengung einen eigenen Stil für die bildhauerische Wiedergabe des Nackten. Nicht als ob er die Antike nicht kennte und schätzte. Er selbst gesteht, dafs er sich früher als Maler wenig um sie gekümmert. Erst das eigene Bildhauen hatte ihm Lust gemacht, sich die Statuen des Louvre anzusehn. Als er aber nach seiner Rückkehr aus Italien wieder zu ihnen gegangen, habe er doch manche Enttäuschung erlebt. Allein die melische Aphrodite, die Nike von Samothrake und einige ältere Sachen hätten standgehalten — d. h. mit einem Wort, nur die griechischen Originale bestanden vor dem Auge, das von der intensivsten Arbeit

vor dem lebendigen Nackten herkam. Um wieviel tiefer er die Alten jetzt verstand, davon legt so manches feinsinnige Wort in seinem Büchlein Zeugnis ab. Aber auch jenem Besten stand er damals als ein Freier gegenüber und ist es geblieben.

Auch dem Banne des Steines bleibt unser Künstler nicht einseitig verfallen.

TÄNZERINNEN

Er ist ein ganz anderer, sobald er in Bronze arbeitet. Wer von Klingers knapp in den Block hineinkomponierten Gestalten herkommt, dem scheint es, als ob das kleine liegende Bronzemädchen (S. 33) in ihrem Marmorbecken die feinen Gliederchen recke, froh nicht auch im Stein eingekerkert zu leben. Bei den drei Tänzerinnen vollends bricht ein übermütiges Gliederregen in ausgelassenen Tanzgeberden aus — immer rund herum um den waldhornblasenden Amor auf seinem Töpfchen. Von jeder Seite bietet sich dem

Beschauer ein wechselndes Bild dar: bald scheinen die Mädchen lustig durcheinander zu hüpfen, bald ihre Glieder zu einer kunstvollen Gruppe zu verschränken. Stets aber ist es die Silhouette, die vorzugsweise spricht, ganz wie es ein echter, kühner Bronzestil will. Zugleich verrät sorgfältigste Durchbildung der gerundeten Gliederchen, mit welcher Liebe der Künstler den verzwickten

TÄNZERINNEN

Gleichgewichtsschwankungen nachgegangen ist, die es hier darzustellen galt.

Eins dieser Figürchen, die Tänzerin, welche rückwärts niederblickend den rechten Schenkel hebt, hat der Künstler in einem hervorragend feinen florentiner Bronzeguſs auf einen besonderen Sockel von rotem Marmor gesetzt. Es befindet sich als Geschenk des Künstlers im Besitz der Familie Lehrs in Dresden. Dies ist dasselbe Figürchen, das er in einer Handzeichnung einmal versuchsweise mit einem feinen Gewande bedeckte, das dem hüpfenden Tanze flatternd

folgt (s. Meifsners Klingerwerk Tafel 61 und Seite 50). Die ganze Gruppe aber hat er in neuen pariser Güssen auf einen kostbaren Mosaikboden eigener Zeichnung und ein Fufsgestell aus kostbarem mexikanischen Onyx und Jura-Jaspis gesetzt, das in seiner runden Form den Eindruck der drehenden Bewegung des Tanzes so fühlbar verstärkt.

Ein Künstler, der sich, wenn auch nur in kleinem Mafsstabe mit solcher Lust der Darstellung ausgelassen kühner und verwickelter Bewegungen hingegeben hatte, konnte sich auf die Dauer auch im Marmor nicht mit der modellhaft ruhig dastehenden Einzelgestalt Genüge thun. Sein plastischer Trieb mufste sich in Gruppen gröfseren Umfangs ausleben. Und so verheifst denn sein „Drama" einen mächtigen Schritt über alles das hinaus, was der Künstler bisher geschaffen hatte.

Unsere Tafel IV kann die Gruppe allerdings nur in einem plastischen Entwurf vorführen, der überdies erst in letzter Stunde für die Zwecke der diesjährigen Dresdner Kunstausstellung durch die liegende weibliche Gestalt vervollständigt wurde. Dabei hat der Fels aus technischen Gründen in eiligem Gipsaufbau die gegenwärtige Zufallsform erhalten. Bei der Ausführung in Marmor, welche durch einen Auftrag der Tiedgestiftung für Dresden gesichert ist, sollen nach des Künstlers Absicht kräftige Vorsprünge und Unterhöhlungen des Felsens die vorerst noch etwas einförmige Fläche zwischen den Gestalten beleben und die parallele Lagerung in den unteren Gliedmafsen beider weniger hervortreten lassen. Jene endgültige Redaktion der Gruppe im Stein wird auch deutlicher zeigen, dafs der nackte Riese (er würde aufgerichtet etwa 2,25 m messen) einen Baumstumpf aus der Erde zu reifsen sucht, um das Weib zu verteidigen, das am Boden hingestreckt mit ihren Armen eine Felszacke umklammert. Dafs es sich um eine Sterbende handelt, deutete ursprünglich ein Pfeil in ihrer Brust an. Er ist jedoch, wegen der kleinlich spieligen Wirkung, die ein derartiges Geschofs hier machen würde, weggeblieben. Die tiefere Charakteristik, welche der Marmorausführung vorbehalten bleibt, wird eine solche äufserliche Andeutung vollends entbehrlich erscheinen lassen.

Bezeichnend ist auch hier die Entstehungsgeschichte des Werkes. Diesmal ist es nicht ein schöner Marmorblock, der die erste Anregung giebt, sondern ein Natureindruck. Die kraftvolle Gestalt eines Athleten — desselben, den Klinger auf einer grofsen Leinwand mit dem Speer in der Hand gemalt hat — packt in ihrem Anblick den Künstler so, dafs es ihn treibt und dafs er es als die Erfüllung seiner liebsten Wünsche ansieht, „den schönen Leib in schönem Stein zu bilden". Nun er sich, zum erstenmal als Bildhauer, an einen bewegten männlichen Körper wagt, wählt er sogleich eine Stellung, die in ihrer ungeheuren Anstrengung den Rumpf in kraftvollster Beugung, die Glieder in sehniger Streckung zeigt, alle Muskeln stahlhart wölbt und das Adergeflecht bis zum Zerspringen füllt. Er zeigt das organische System nicht nur in äufserster körperlicher Anspannung, sondern auch in heftiger seelischer Erregung. Denn auch dieses Gebiet wird hier von Klinger als Bildhauer, wenn wir von der Kassandra absehen, zum erstenmal beschritten. Durch die Hinzufügung des zarten sterbenden Frauenleibes und die Steigerung der Gestalten über das natürliche Mafs hinaus entsteht hier ein ergreifendes Bild entfesselter

MAX KLINGER

DRAMA, PLASTISCHER ENTWURF IN GIPS

Leidenschaft. Aus den grofsen Formen, dem kräftigen Zusammenschluſs der Glieder im Manneskörper spricht dabei der gereifte Bildhauer. Und wenn uns das Gefüge der Gruppe als solcher in der gegebenen Ansicht lockerer erscheint, als wir es sonst in den plastischen Schöpfungen Klingers gewohnt sind, so schaut doch auch hier aus dem Fluſs des Gesamtumrisses das steinmäſsig geschlossene Ganze. An den Schmalseiten vollends tritt die Plattenform des gewaltigen Blockes schon deutlich hervor, der fern am Gestade von Paros des Künstlers wartet.

Es ist auch hier kein leeres Formenspiel, das die Gruppe so in geschlossenem Umriſs hinzustellen gebietet. Diese Geschlossenheit ist es vielmehr, die unserer Empfindung die Ruhe, dem Werk inmitten der stürmenden Leidenschaften Gleichmaſs und Einheit wahrt; die den Eindruck erweckt, daſs hier ein mächtiges Stück Menschenleben zu gesonderter und dauernder Betrachtung herausgehoben wurde — als das typische Drama. Wenn uns Klingers frühere plastische Arbeiten anmuten, wie Modell- und Marmorstudien auf dem Wege zum Stil, so ist hier der Stil da.

Klinger ist diesen Weg mit vollem Bewuſstsein gegangen und hat von ihm in seinem künstlerischen Selbstbekenntnis klarste Rechenschaft gegeben. Für ihn ist der Mensch und der menschliche Körper „Kern und Mittelpunkt aller Kunst"; in jedem aufstrebenden Stil sähen wir die strengste aufrichtigste Darstellung und Behandlung des Nackten. Die wunderbare Einfachheit des menschlichen Körpers, der strenge, nicht abzuwerfende Zaum der Naturbedingungen dulde keine Künstelei, zwinge den Künstler zur Einfachheit und zum Abweisen von Zierrat, Nebenwerken und Effekten, fremden Ideenassociationen und Tendenzen.

Man hört hier den Bildhauer sprechen, als der sich Klinger jetzt fühlt. „Ich glaube selbst, daſs ich auf diesem Gebiete noch etwas Gutes leisten kann", schreibt er gelegentlich in Bezug auf seine Bildhauerei, und es wird schwerlich eine Stimme geben, die nicht anerkennte, daſs ihm hier seine reifsten Werke gelungen sind. Um so mehr wird man ihm in Bezug auf das, was er von der stilbildenden Kraft des Nacktenstudiums sagt, Recht geben, wenn man es auch, in Erinnerung an die grofsen Holländer und Spanier, auf die Monumentalkunst wird einschränken müssen.

Diese lebt in der That vom Nackten. Sie am wenigsten kann auf „das Schönste, das wir uns überhaupt vorstellen können", den nackten Menschenleib, verzichten wollen. Und will sie die höchsten Ideen, von Zeit und Ort losgelöst verkörpern, so braucht sie zu deren Ausdruck den Menschen, gereinigt von allem, was ihm Zufall und Umgebung angeklebt haben.

Und eben diese Groſse Kunst ist es, die Klinger sucht. Aus seiner Schrift, die sich zuerst wie eine Verteidigungsrede für die Rechte und Freiheiten der Griffelkunst und ihrer schweifenden Gebilde liest, tönt immer deutlicher der Ruf nach dem Gesamtkunstwerk heraus, nach einer neuen „Raumkunst", die dieses verwirklichen soll. „Wir haben Künste, keine Kunst", klagt Klinger. Das, was uns von einer solchen aus vergangenen grofsen Epochen überkommen sei, hätten anders denkende Zeiten verstümmelt oder zerrissen. „Der grofse gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung"

fehle uns, in dem sich Baukunst, Bildhauerei und Malerei geeint zusammenfänden.

Wir haben hier nur den Forderungen nachzugehen, die Klinger im Sinne dieses Zusammenwirkens an die Bildhauerei stellt.

Zunächst ist es wieder die plastische Polychromie, die ihn beschäftigt. Durch alle grofsen Kunstepochen hindurch sei die Farbe das bindende Element der drei Künste gewesen; das Zurückgreifen auf die vermeintlich farblose antike Skulptur habe einen der Gründe für die Lockerung ihres Zusammenhanges abgegeben. Innerhalb des farbigen Gesamteindrucks wirkten weifse Skulpturen silhouettenartig; diese müfsten vielmehr farbig für farbige Räume gedacht sein. Von der farbigen Gesamterscheinung müsse ausgegangen und mit den entsprechenden Materialien gearbeitet werden.

Wir hätten, meint Klinger ferner, bei jedem Monumentalraum das Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren Gliederungen plastische Werke zu suchen, die in Gestalt bekräftigender Charaktere, stimmender Gruppen die Vermittelung bildeten zu den Phantasiewerken der höheren Raumteile.

Es ist bekannt, wie unser Künstler diese Gedanken in Thaten umgesetzt hat. Schon bei Klingers anmutigen Jugendversuchen in der Malerei, denen ein bescheidenes Vorzimmer in der Steglitzer Villa Albers zum Schauplatz diente, hatte Volkmann marmorne, von Prell bemalte Mädchenhermen beisteuern müssen. Sie sahen ungefähr aus wie die Herme, die Klinger auf dem linken Seitenbilde seines Parisurteils dargestellt hat. An dem Sockel desselben Parisurteils brachte dann der Künstler selbst Masken und Halbfiguren in bemaltem Gips an (S. 7, 8, 9), eine anmutig festliche Dekoration, wie sie dem heiteren Gegenstande und dem Gemache gemäfs ist, von dem das Bild jetzt auf das blaue Meer von Miramare hinausschaut. In den beiden Sockelgestalten am „Christus im Olymp" entspricht Pracht und Dauer des vielfarbigen Marmors dem weltgeschichtlichen Ernst des Vorgangs. Die Verzweiflung einer untergehenden,

DENKMÜNZE AUF DEN FORSCHUNGSREISENDEN EDUARD VOGEL

die hoffnungsvolle Sehnsucht einer neu aufsteigenden Welt haben hier in den zwei nackten Frauengestalten ergreifenden Ausdruck gefunden. Für das Treppenhaus des Leipziger Städtischen Museums endlich erfand Klinger die Gestalt der Muse, in wallenden Gewändern vorschreitend und aufblickend zu den grofsen Bildern des Menschenlebens, die sich hier an Wand und Decke ausbreiten sollen. In den Tagen, in denen diese Zeilen geschrieben wurden, traf die Zusicherung für den Bau der Werkstatt ein, die dem Künstler helfen möge, seine Träume von einer neuen hohen Raumkunst kühn auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen, einer Kunst, welche der grofsen Schicksale würdig sein soll, die unser Volk durchlebt.

Wir aber blicken hier nochmals auf die grofse Wandelung zurück, die sich in dem Leben unseres Künstlers vollzogen hat, seit er sich der Bildhauerei und der Grofskunst zugewandt hat.

Zuerst ging es ihm wie den meisten, die nach dem Zerstieben und Verfliegen der ersten jugendlichen Traumbilder sich entsetzen vor der nun nackt vor ihnen daliegenden „Furchtbarkeit des Daseins", wie Klinger selbst es nennt, und in ihren Gedanken leidenschaftlich die Bitternisse des Lebens aufsuchen. Aber er hat sich losgerungen aus Verbitterung und Resignation zu ahnendem Erfassen der verborgenen Werte dieses Lebens. Nun duldete es ihn nicht mehr inmitten seiner früheren Phantasiewelt, inmitten der herben Lebensdramen seiner früheren Blätter, nicht bei dem Wühlen in den Schrecknissen des Todes. Sein Geist reckt sich mit einem „Und doch!" aus dem Dunkel und wirft sich im Gebet „an die Schönheit" nieder. Diese Schönheit, sie geht dem Bildhauer auf in den beseelten Zügen des Antlitzes, wie in der abgrundtiefen Weisheit, die im menschlichen Körper wohnt. In den Geheimnissen des Menschenleibes treibt es ihn jetzt am meisten, „das All in seinen wunderbaren Wechselbeziehungen nachzuleben", und was seine Monumentalkunst jetzt sucht, ist die Verherrlichung dieser „prachtvollen, grofsschreitenden Welt".

DENKMÜNZE AUF DEN FORSCHUNGSREISENDEN EDUARD VOGEL

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG

FA4030.3.30
Max Klinger als bildhauer.
Fine Arts Library
3 2044 034 674 937

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DUE FEB 09 '79 FA

NOV 06 19

FA 4030.3.30

Treu, Georg, 1843-1921

Max Klinger als bildhauer.

DATE	ISSUED TO
	19484
01 13 2	CHRISTOPHER
	C 5 6
05 20 2	ALD

FA 4030.3.30